

# ICONOGRAFIA DE URNAS CINERARIAS ROMANAS EN LOS GRABADOS DE CARLO ANTONINI

Cristina Aldana Nácher.  
*Universitat de Valencia*

## 1- CARLO ANTONINI, ARQUITECTO Y GRABADOR DE LOS SIGLOS XVIII-XIX

La figura de Carlo Antonini, perteneciente a la escuela romana de la segunda mitad del siglo XVIII y primera del siglo XIX, nos parece suficientemente interesante por sí misma, por cuanto fue un famoso dibujante, grabador y arquitecto de esa época, pero nos centraremos en esta ocasión en parte de su producción escrita, en concreto la que hace referencia al estudio de determinadas colecciones de vasos antiguos en los Museos de Roma.

De su vida privada conocemos pocos datos<sup>1</sup>, si exceptuamos que nació hacia 1750, trabajó en la misma Roma y en Módena, falleciendo en los primeros decenios del s. XIX, pues tiene trabajos fechados en los comienzos de dicha centuria. Fue contemporáneo de conocidos grabadores y arquitectos, como Juan Bautista Piranesi, y otros como Morelli, Rainaldi o Pozzi.

Entre sus obras pueden citarse el *Manuale di vari ornamenti tratti dalle fabbriche e frammenti antichi* (Roma, 1781-1790), grabado y dibujando por él, así como una *Pianta dell'nuovo teatro d'Imola* (Roma, 1780).

Antonini grabó también 85 dibujos de Salvator Rosa, los retratos del Papa Pío VI y los de algunos cardenales, como el de Tiraboschi para la *Storia della Badia di Nonantola*.

Además, y ello es en lo que vamos a centrarnos, publicó en Roma, en 1821, los tres volúmenes de un *Manuale di vari ornamenti, componenti le serie de'vasi antichi...*<sup>2</sup>, dedicados al Papa Pío VII, reinante entre 1800 y 1823, puesto que Carlo Antonini era grabador de cámara.

Los tomos fueron concebidos para dar a conocer las colecciones de vasos antiguos existentes entonces en los Museos Vaticanos y otras Galerías de Roma, estando básicamente centrado el primer volumen en el inventario de los vasos antiguos (romanos) del Museo Pío-Clementino, de reciente formación en aquellos años. En

este primer tomo, del que luego hablaremos con detalle, nos ofrece el autor las descripciones pormenorizadas de los 71 vasos que recoge, sí como sus correspondientes grabados, de gran perfección técnica y muy detallista.

El trabajo se dedica -como dijimos- al Pontífice Pío VII, además, porque éste enriqueció la colección de vasos y otras piezas clásicas del citado Museo (resultado de los aportes de sus dos antecesores en el Papado), fundando un nuevo Museo que lleva su propio nombre: el Museo Chiaramonti, continuación y complemento del Pío-Clementino.

## 2- LA COLECCION DE VASOS ANTIGUOS DEL MUSEO PIO-CLEMENTINO

Este Museo, que toma su nombre de los de sus creadores los Papas Clemente XIV y Pío VI, pertenece a la actual serie de los Museos Vaticanos, que por sí mismos constituyen el fruto de una concepción de la cultura clásica greco-romana como expresión perfecta, casi ajena al tiempo y por ello ejemplar en todo momento, de la potencia creadora del hombre en sus más elevados niveles: pensamiento y arte.

Exponiendo brevemente la importancia de estos Museos, digamos que su inicio fue el patio del Palacete del Belvedere de Inocencio VIII, dispuesto a modo de jardín, y adornado por Julio II con algunas de las piezas más bellas de la escultura antigua: el Apolo (llamado por ello "del Belvedere"), el grupo del Laocoonte, etc. Otras esculturas antiguas decoraban, análogamente, algunas salas del Palacio Pontificio, las Logias de Rafael, por ejemplo, en época de León X.

La responsabilidad de recoger y proteger un patrimonio amenazado, entre otras cosas, por exportaciones cada vez más frecuentes, obligó a los Papas, de Clemente XIV a Pío VI y a Pío VII, a la constitución de los Museos Pío-Clementino (1771-93), Chiaramonti y Galería Lapidaria (1807-10) y del "Brazo Nuevo" (1822).

Clemente XIV (1769-1774) fundó este Museo Pío-Clementino, con la adquisición de las Colecciones



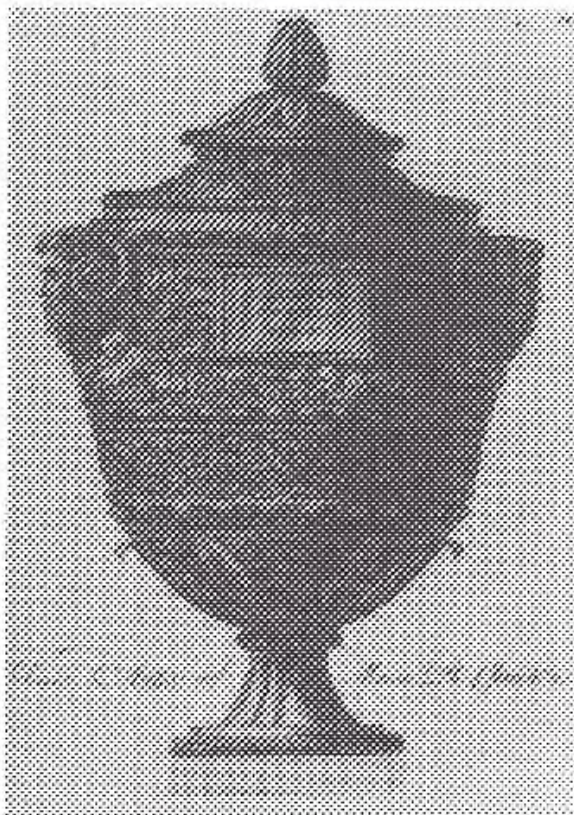


Fig. 1. Urna cineraria nº 36 (parte anterior).

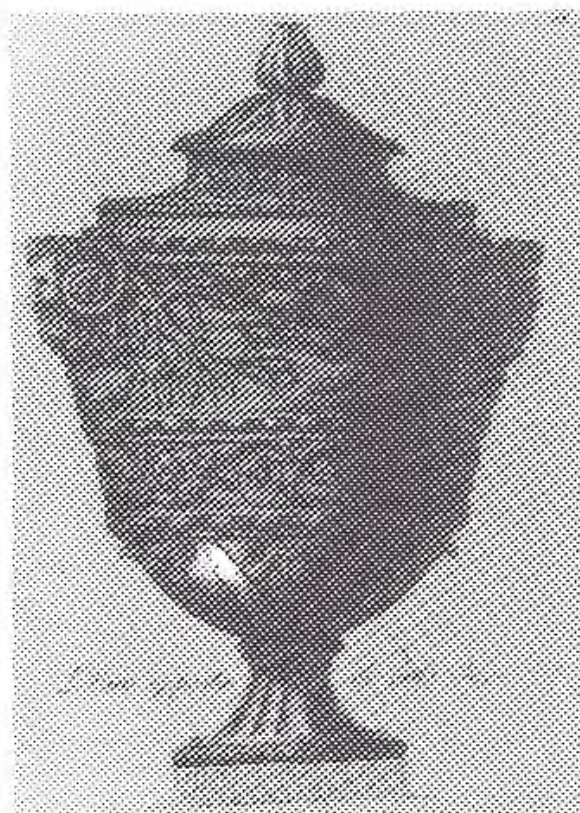


Fig. 2. Urna 36, (parte posterior)

Fusconi y Mattei en 1770, determinando la nueva disposición del Museo en el Palacete del Belvedere. Pío VI, su sucesor (1775-1799), amplió y completó el Museo, y es por ello que ostenta al nombre de ambos.

El volumen primero de la obra de Carlo Antonini sobre los vasos antiguos en los Museos de Roma se ocupa, pues, de los que tenía por entonces el Museo Pío-Clementino, y guarda una estructura muy sencilla. En una breve introducción nos sitúa el autor en el ámbito del valle Vaticano, haciendo referencia al temprano asentamiento allí de importantes construcciones romanas, como el circo de Calígula y Nerón, ubicado aproximadamente donde hoy se alza parte de la Basílica de San Pedro del Vaticano, o, más tarde, el Mausoleo de Adriano; además, nos indica el propósito que le motivó a escribir este volumen, que no es otro que el de dar a conocer la belleza de las obras de arte de los antiguos, aunque sean aquí únicamente vasos de mármol o bronce, de formas muy diversas.

El siguiente apartado, al que llama "índice con le spiegazioni de' vasi del primo Tomo, che contengono tutti quelli del Museo Pío-Clementino al Vaticano", desarrolla de forma individual y pormenorizada los 71 vasos que componen la serie. Comienza directamente por el primero, sin que ello signifique orden cronológico alguno, del que nos indica su material (en este caso mármol verdoso), su forma y particularidades, precisando con cierta exactitud sus motivos ornamentales en relieve, y finalizando por lo general con las medidas del mismo, expresadas en palmos.

Así continúa hablando de todos estos vasos, sin indicar otro tipo de datos, como su procedencia u otras circunstancias de su hallazgo, en los casos en que pudieran conocerse; lo que sí nos resalta en ellos es su belleza, bien sea por su forma o por su decoración, que detalla de manera extremadamente minuciosa. En cuanto a la forma, únicamente hace una diferenciación entre "vasos", que serían la mayoría a su juicio, y "taza", por la cual entiende recipientes de boca muy ancha, poco profundos y con un pie más o menos elevado; también a algunos vasos los considera copia más simplificada de otros ya estudiados.

Tras las descripciones de todos los vasos antiguos que formaban la colección de este Museo, el resto del volumen, que constituye su parte más importante, lo dedica a los grabados de los recipientes, en algunos casos realizando dos láminas por cada uno, si la riqueza o importancia de su decoración así lo requieren. Aquí es donde se aprecia la buena calidad del trabajo de Antonini<sup>3</sup> destacando su perfección técnica como grabador, y en este sentido ello sería el principal valor de la obra que comentamos.

El autor hace un primer grabado introductorio del tomo, en el que aparecen bajorrelieves con motivos clásicos romanos y egipcios, para pasar luego el vaso nº 1, que, obviamente, se corresponde con el primero que describió. Sus grabados son de gran pureza de líneas, con una buena sensación de relieve en los objetos y limpieza en el trazo; al pie de cada uno de los vasos sitúa el mismo letrero, que dice que se trata de un "vaso antico nel





Fig. 3. Urna cineraria n° 41 (parte anterior)



Fig. 4. Urna 41 (parte posterior).

Museo Pio Clementino", por si aún quedaba alguna duda. Por otra parte, alternan los recipientes que no llevan decoración en relieve con los que sí la tienen, si bien estos últimos son mayoría.

En general, los motivos decorativos de los vasos son variados, y pueden apreciarse muy claramente. Así, tenemos abundancia de elementos vegetales de diversos tipos, destacando las hojas de acanto, los tallos largos entrelazados, las hojas de vid o de olivo, las piñas, las rosetas o las guirnaldas de laurel. Hay que mencionar, igualmente, la presencia de animales, de los que bastantes son marinos, así como aves, toros, leones, caballos o carneros. Por último, aparece en varios casos la figura humana, bien sea sola, en grupo, o bien únicamente un par de cabezas como remate de las asas de ciertos vasos; las posiciones de las figuras son tanto de reposo como de danza o en otras actividades diferentes, pudiendo identificarse en alguna ocasión con Hércules o algún grupo de bacantes.

Con la lámina 71, que incluye los grabados de dos pequeños vasos, finaliza Carlo Antonini este tomo dedicado al Museo Pío-Clementino. No consta ningún otro tipo de Índice al final de la obra.

De toda la interesante y amplia serie de grabados citados, tratamos de seleccionar alguno de ellos por su valor iconográfico. Por tanto, hemos escogido dos urnas cinerarias romanas, que presentan inscripciones alusivas al difunto, así como ricos motivos decorativos,

de claro contenido simbólico, que más adelante estudiaremos. Se trata de los vasos números 36-37 y 41-42, según la numeración del autor.

### 3- URNAS CINERARIAS ROMANAS CON INSCRIPCIONES Y SU ANALISIS ICONOGRAFICO.

Los vasos que mencionamos tuvieron como principal función contener las cenizas de un difunto, y a estos recipientes, tan sencillos de forma, se les quiso dotar de un significado, plasmado en los motivos de su ornamentación en relieve.

La tradición del empleo del rito funerario de la incineración arranca ya de los dos últimos siglos de la República<sup>4</sup>, de forma que hasta los que se hacían enterrar en Mausoleos monumentales eran quemados y sus cenizas, puestas en una urna, se colocaban después en una pequeña cámara. En el Mausoleo de Augusto las cenizas del Príncipe y de otros miembros de su familia se hallaban en bloques macizos de mármol con epitafios<sup>5</sup>.

En otras ocasiones, que son las que aquí más nos interesan, las urnas tenían forma de vasos decorados con relieves. Hacían, naturalmente, alusión a la vida de ultratumba<sup>6</sup>, pues los romanos de finales de la época republicana ya habían adoptado la fe filosófica de un nuevo estoicismo que ofrecía grandes bienaventuranzas para después de la muerte, si bien la doctrina en sí resultaba algo vaga en su aplicación; parece claro, no obstante, al deseo de creer, a veces, en la retribución por una vida virtuosa<sup>7</sup>.



Centrándonos ahora en las dos urnas cinerarias que hemos seleccionado en el volumen de Antonini, veamos primero lo que de ellas nos dice el autor:

*Vaso nº 36-37 (Fig. 1) :* "Bellísimo y muy adornado es el presente vaso, destinado a contener las cenizas de Caio Calpurnio Vibiano, hijo de Caio, de la tribu Stellatina; todo es ornamento, todo es simetría. Apoya el pie acanalado sobre un toro con cintas y hojas; una planta con grandes tallos adorna el fondo del vaso, y los intersticios tienen rosetas equidistantes; un arabesco de hojas y flores, con volutas contenidas entre dos fusayolas, adorna el cuerpo del vaso; la parte superior está ennoblecida en la parte de delante con la inscripción, que se halla en medio de los racimos de vid, llenos de uvas y hojas, que están siendo sostenidos por dos máscaras barbadas de faunos, que con sus cuernos enrollados forman sobre el borde del vaso unas sólidas asas. La tapadera tiene simétricamente todos los ornanentos del vaso. Presenta en la parte posterior, señalada con el nº 37 (Fig. 2), en el centro junto a la orla, un nido de pequeños volátiles, a los que la tierna madre situada sobre una rama lleva el alimento oportuno, hecho con mucha gracia y variando el adorno del vaso, pues en el otro lado se lee el nombre del muerto, y aquí se ve la primicia de la vida. El vaso tiene tres palmos del altura"<sup>8</sup>.

Aquí el autor describe exactamente los elementos de la decoración del vaso, aventurando incluso la relación con la vida, de algunos de estos símbolos, lo que nos parece una interpretación bastante acertada, aunque incompleta en buena medida, como veremos.

El vaso nº 36 y su parte posterior que es el número 37, se asemeja más a un jarrón, absolutamente repleto de motivos decorativos, de pequeño tamaño. La inscripción, en la cara principal, es también de reducidas dimensiones y se refiere sin más a un ciudadano del que se menciona su filiación y tribu, además del "tria nomina" completo: C. Calpurni C.F. Stell. Vibiani. A modo de salientes laterales, más que de asas, nos aparecen dos cabezas de Júpiter-Amón barbado y con cuernos retorcidos, motivo frecuente en este tipo de urnas-vasos cinerarios, que son símbolos que aluden al cielo solar estoico, por cuanto Júpiter representaba el grado más alto de divinización.

Estas regiones superiores del Universo estarían ocupadas por las almas de los difuntos, que se elevan por ser en sí mismas de naturaleza etérea. De entre estas almas, las de los sabios gozarían de una felicidad similar a la máxima de Júpiter, diferenciándose sólo ésta en su duración, más corta en el caso de los hombres. Además, para el estoicismo, el mundo sería una jerarquía de grados del ser, que va desde los seres inorgánicos hasta el hombre y, por encima de éste, hasta el dominio

supraorgánico de lo divino, representando aquí por las cabezas de Júpiter<sup>9</sup>.

La filosofía estoica caló hondamente entre las clases privilegiadas romanas de los primeros siglos del Imperio, haciéndose notar sobre todo la confluencia de Panecio de Rodas y Posidonio de Apamea, filósofos de fines del helenismo, que son sus mejores exponentes<sup>10</sup>.

De las cabezas de Júpiter del vaso que estamos comentando, arrancan largos tallos de vid con racimos, que se juntan bajo la inscripción. La vid es un conocido símbolo de la abundancia y de la vida eterna, pues de ella se extrae el vino, bebida de la inmortalidad; se halla en estrecha relación, en la Antigüedad, con los misterios dionisiacos y su rico significado fue tomado y ampliado posteriormente por el Cristianismo; el que las vides tengan racimos abunda en la idea de la fecundidad, asociada el Más Allá.

Otros elementos con carácter más secundario en esta cara del vaso son las hojas, de largos tallos y formando bucles, y además las rosetas, elementos ambos que inciden en el simbolismo solar del círculo, aparte de ser frecuentes en contextos de tipo funerario. El pie, pequeño en comparación con el resto del recipiente, no presenta decoración alguna.

Antonini nos ofrece en este caso, como en otros, el grabado de la parte posterior de la urna, debido a su singularidad y a su importancia simbólica. En ella cambia la decoración principal, que es la del tercio superior del vaso. En efecto, de las mismas cabezas de Júpiter parten sendas ramas de un árbol distinto a la vid, que sería el laurel de Apolo, igualmente con sus frutos, árbol de hoja perenne, ligado por ello, entre otras cosas, al sentido de la inmortalidad y muy frecuentemente en urnas, sarcófagos y cipos funerarios, como el de Julia Victorina en el Louvre, del siglo I de nuestra Era, hallado cerca de Letrán, en Roma; un pájaro picotea las bayas, animal éste también relacionado con el dios solar Apolo<sup>11</sup>. En definitiva, el laurel expresa la identificación progresiva del luchador con los motivos y finalidades de su victoria, asociando también el sentido genérico de fecundidad que tiene toda la vegetación.

El otro elemento importante sobre esta cara del vaso lo constituye un nido con tres pajarillos, que están siendo alimentados por su madre; su simbolismo es casi evidente, pues es un acto equivalente a dar la vida, a la par que el nido representa la protección y la tranquilidad.

El mundo funerario cabe estudiarlo artísticamente atendiendo, pues, a los símbolos que nos ofrecen las sepulturas, bien sean sarcófagos o urnas, como en este caso. Ya Bachofen<sup>12</sup> descubrió, a mediados del pasado siglo, que las imágenes o motivos representados en las sepulturas tenían un claro sentido de transmisión de las concepciones profundas de la cultura de la Antigüedad, si bien para andar totalmente seguros en este terreno, debemos fijarnos en los textos de la época, si se conservan. El problema de fondo parece estar, no obstante, en



que durante la época romana existió, sin duda, una ciencia filosófica de las imágenes sagradas, pero de los libros que aludían a ella únicamente se conservan pocos fragmentos. Hay que destacar aquí las exégesis alegóricas de los estoicos y pitagóricos, conocedores de los grandes ciclos de representaciones en el mundo funerario.

Por otra parte, los autores de las decoraciones en los sarcófagos y urnas cinerarias solían trabajar siguiendo unos modelos ya establecidos y que se repetían con las mismas temáticas, por lo que el artista, a veces, era un mero copista de los patrones decorativos imperantes<sup>13</sup>.

Sobre el sentido total de esta urna cineraria podemos decir que hace gala de una gran riqueza simbólica, con motivos iconográficos en cierta manera redundantes en cuanto a su significado global, que no es otro que el de la fecundidad en relación con la inmortalidad o la vida nueva regenerada para el hombre cuyas cenizas allí se depositaron. El personaje que encargó esta urna, a la vista de los elementos iconográficos que presenta, nos demuestra poseer una cultura filosófica o, incluso, pudo ser él mismo un seguidor del estoicismo, como quizá indique la significativa inclusión de las cabezas de Júpiter, símbolo bastante frecuente en este tipo de objetos, y que hace referencia al grado superior de inmortalidad para el estoico.

*Vaso nº 41-42* (Fig. 3): "Este vaso de mármol blanco fue destinado por los antiguos para contener las cenizas de un cierto Aurelio Vitore, de nacionalidad dacia, pasado a la caballería de Constantino desde el ala primera de los Ilirios, el cual vivió sólo 33 años y fue soldado 13; el encargado de colocar aquí las cenizas del mencionado, fue de Ulpio Macedone y de Ulpio Materno, coherederos; parecía por la ornamentación que hubiese sido divinizado pues los candelabros, los bucráneos y los custodios leoninos, inducirían a creer como sacro a ésto; pero quizá el artífice en aquel tiempo infeliz para las artes se limitó a copiar las ornamentaciones sin saber a qué aludían, pues sobre la inscripción, a una y otra parte del bucráneo, se observa la pátera y el aspergillo, y en la otra parte, señalada con el nº 42 (Fig. 4), aparece, en el mismo lugar el hacha y el símpulo, rodeados de bandas sagradas en todas las partes. Los custodios leoninos se traducen en arabescos, cuyas volutas terminan en cuatro rosetas; los leones llevan alas de águila, porque los antiguos, que tenían una vivísima y noble fantasía, para custodiar la santidad de los lugares idearon un monstruo que tuviese la soberanía de los cuadrúpedos como el león, y de los volátiles como el águila, y de estos dos formaron los grifos y otras muestras, los cuales posando sobre el fondo del vaso, se presentan junto a los candelabros para venerar la lápida. La tapadera de este vaso con las hojas y acanaladuras lleva todos los ornamentos del mismo, e igual el pie, que es muy bello. Las asas acanaladas en la parte superior del vaso no debieron existir inicialmente, por su poca

consistencia. Este vaso tiene tres palmos de altura<sup>14</sup>.

La descripción que Carlo Antonini hace de este vaso funerario es muy cuidadosa y extremadamente completa, citando correctamente los varios instrumentos sacrificiales que aparecen.

También es muy interesante apuntar ahora la inclusión de una referencia cronológica importante, que alude a la época de Constantino, dato que no tenemos en la urna anterior, por ser su inscripción mucho más corta.

Vamos a ocuparnos ahora del vaso número 41, junto al grabado de su cara posterior que es el nº 42. Resulta ser algo diferente del anterior, no ya por su forma (aunque es algo más redondeada), sino por los elementos iconográficos que presenta. La inscripción es de gran tamaño, pues ocupa casi toda la cara principal del vaso, con un texto muy largo comparado con la concisión del anterior, y con una referencia cronológica importante, que es el indicar que se trata de las cenizas de un soldado de la caballería del Emperador Constantino. El texto dice; *Avrel. Victori Eqs. In G. Ivr. Constantini Nat. Dagvs. Allet. Ex Ala II. Illiricon VIX. Ann XXXIII. Mil. An. XIII. Vlpivs Macedo et Vlpivs Maternvsdvl. Aeredes.*

En cuanto a los motivos decorativos, no aparecen aquí las cabezas barbadas de Júpiter, sino que vemos dos asas sobreelevadas de tipo convencional. De ellas arrancan sendas guirnalda pequeñas, que en el centro están sostenidas por un bucráneo o cabeza de carnero con ínfulas (cintas sacrificiales). Las guirnalda aluden a la inmortalidad para el difunto<sup>15</sup>, asimilándose también a la corona, motivo frecuentísimo asociado a los Emperadores ya en vida, en clara alusión a su carácter divino. Este elemento - guirnalda o corona - relaciona, además, todo el ceremonial del triunfo con el de los funerales, ya que la muerte en sí -según la mentalidad romana- aparecería como un triunfo<sup>16</sup>.

El bucráneo significa la abundancia espiritual después de la muerte; además, este último elemento se halla relacionado con el sacrificio, pues constituye una parte del animal inmolado mediante el fuego; las cintas, bandeletas o ínfulas significan igualmente la inmortalidad heroica.

Esta idea del sacrificio se refuerza con la inclusión, sobre las guirnalda de esta cara, de la pátera y el aspergillo, ambos instrumentos rituales. A los dos lados de la gran inscripción se sitúan dos candelabros con fuego, elementos sacrificiales y a la vez portadores de un significado cósmico, que están siendo sostenidos por sendos seres híbridos, probablemente grifos, con cuerpo de felino y -como se ve en la parte posterior del vaso- alas de águila o ave de gran tamaño, emblema de perfección y fuerza, así como animal simbólico solar. Por otra parte, el grifo es el animal de Apolo, incluido en este vaso como elemento protector o guardián del difunto, pues, además, por su posición en la cara de la urna y ser dos, parecen vigilar la gran inscripción, uno



urna y ser dos, parecen vigilar las gran inscripción, uno a cada lado de la misma. Una serie de hojas con largos tallos, aludiendo a la fecundidad, rodean la inscripción por debajo.

La parte posterior de este vaso funerario, que vemos en el grabado nº 42, presenta también dos guiraldas unidas a un bucráneo, con la diferencia de que sobre aquellas son otros los instrumentos de sacrificio que aparecen: se trata del hacha y el símpulo, jarro para el agua lustral. Son así, pues, cuatro los elementos propios del sacrificio los que aparecen en la urna, para indicar que el difunto gozó del ceremonial tradicional, y así pudo obtener el verdadero descanso en el Más Allá, idea presente, entre otros autores clásicos, en Plinio<sup>17</sup>, y que aquí vemos plasmado, como en otros ejemplos del mundo funerario antiguo. La zona central de esta parte, bajo los elementos mencionados, la llenan completamente cuatro grandes tallos vegetales curvados, que arrancan de los grifos citados, y que hacen referencia al simbolismo solar del círculo.

En consecuencia esta urna muestra elementos relacionados con la inmortalidad, idea a la que se le sobrepone la de heroización después de la muerte, con lo cual el difunto quedaba elevado al mismo nivel que los dioses inmortales<sup>18</sup>. Tiene también la decoración una serie de connotaciones distintas a la del ejemplo antes visto, plenamente unidas a la idea del sacrificio que conduce al más alto grado de perfección solar cósmica, significado que, junto a la idea de triunfo y tradición ritual, prevalece en el vaso funerario de este soldado romano.

Del análisis de estos grabados de vasos antiguos que nos ofrece Carlo Antonini podemos deducir la estrecha relación formal e iconográfica que guardan entre sí ambas urnas cinerarias, como ejemplos de modelos muy habituales en el mundo artístico romano.

Se trata de un mismo tipo de recipiente que pertenece a una serie típica y tipológicamente adscribible a un modelo establecido ya de antiguo.

Culturalmente se refleja en ellas un rito como el de la incineración, consustancial con la cultura romana, aunque originariamente no sea suyo pues sus fuentes son originales<sup>19</sup>, y perdure incluso hasta el Bajo Imperio, siempre en determinadas capas sociales, como vimos en el último vaso citado.

Fuego e incineración como elementos conjugados serán rechazados, en la misma época, por los cristianos a pesar de la riqueza simbólica y emblemática de que disponen en la biblia<sup>20</sup>.

La iconografía de estos vasos incide en parecidos temas, si bien en el primer ejemplo prevalece el doble sentido inmortalidad-vida ligado a la apropiación de la sustancia, en el sentido de comida divina<sup>21</sup>.

En el segundo, este sentido irá unido -en términos clásicos- al del sacrificio, cambio que quizá venga determinado por la progresiva transformación de las

ideas, como consecuencia de la difusión de los cultos orientales en diversos puntos de Imperio romano<sup>22</sup>, como recientemente ha demostrado Vermaseren<sup>23</sup>.

La transformación de ideas había comenzado tímidamente en los últimos tiempos de la República y primeros siglos del Imperio hasta impregnar toda la vida romana, como asegura Debord<sup>24</sup>, si bien aquí, al tratarse de un territorio periférico, resulta el ejemplo especialmente significativo. La aparición casi constante en el ejército romano de la figura de Júpiter Doliqueno tiene su correspondencia plástica inmediata y, en el vaso comentado, la representación de Júpiter-Amón, barbado, no sólo es de origen claramente oriental sino que se incluye dentro de una serie de representaciones divinas semejantes, que Wagenvoort encuadra en la renovada "pietas" romana.

## NOTAS

(1) Benezit, E. *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. Tome I. Librairie Gründ. 1966; p. 201.

(2) Antonini, C. *Manuale di vari ornamenti componenti la serie de' vasi antichi si' di marmo che di bronzo esistenti in Roma e fuori*. Stamperia de Romanis. Roma 1821.

(3) Antonini, Op. cit. Volumen I; pp. 31 ss.

(4) Heller, J.L. *Burial customs of the Romans*. Classical Weekly, XXV. 1932.

(5) Arce, J. *Funus Imperatorum. Los funerales de los Emperadores romanos*. Alianza Forma. Madrid. 1988; pp. 59-72.

(6) Cumont, F. *After life in Roman Paganism*. 1923.

(7) Blázquez, J. M. y otros, *Historia de España Antigua. Tomo II. Hispania Romana*. Cátedra. Madrid. 1978; pp. 613 ss.

(8) Antonini, Op. cit. Volumen I; pp. 16-17, nº 36-37.

(9) La serie de obras que exponen la filosofía estoica es numerosa, de ahí que destaquemos dos clásicas:

Arnold, E. V. *Roman Stoicism*. 1911, y

Rist, J. *Stoic Philosophy*. 1969.

(10) Cumont, F. *Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains*. Bibliothèque Archéologique et historique, tome XXXV. París. 1966; pp. 121-122.

(11) Cumont, Op. cit. Pp. 162, 243-44 y lám. XXII.

(12) Bachofen, J.J. *Versuch über die Gräbersymbolik der Alten*. Bâle. 1859.

(13) Bachofen, Op. cit. p. 24.

(14) Antonini, Op. cit. Volumen I; pp. 19-20, nº 41-42.

(15) Bachofen, Op. cit. p. 245.

(16) Brehlich, A. *Trionfo e morte. studi e materiali di*

storia delle religione, XIV. 1938; pp. 191 ss.

Bialostocki, J. *Vom heroischen Grabmal zum Bauern begräbnis*. Akademie der Wissenschaften und der Literatur. Mainz. 1977; pp. 5-41.

(17) Sobre la idea del sacrificio en las sepulturas, vid.

Plinio, *Epístolas* (VII, 27, II) y

Grabar, A. *Las vías de la Creación en la iconografía cristiana*. Alianza. Madrid. 1985; pp. 22 ss.

(18) S'Jacob, H. *Idealism and Realism. a Study of sepulchral Symbolism*. E.J. Brill. Leiden. 1954; pp. 178 ss.

En cuanto a la relación entre la inmortalidad y el triunfo romano, cabe referirse al trabajo de:

Nyholm, E. *Triumph as a motif in the poems of Petrarch and in contemporary and later art*. Symposium of Medieval Iconography and Narrative. Odense University Press. 1980; pp. 70-99.

(19) Drower, E. S. *The role of fire in pars ritual*. Journal of the Royal Anthropological Institut. Londres, 1944.

Goldbery, B.Z. *The sacred fire*. Londres, 1913.

(20) Lang, F. *Das Feuer im Sprachgebrauch der Bibel*. Tübingen, 1950.

(21) Dumezil, G. *Le festin d'immortalité*. Annales du Musée Guimet. Bibliothèque d'Etudes. París, 1968.

Frazer, J. *Man God and immortality*. Londres., 1927. Versión alemana: Leipzig, 1932.

(22) Malaise, M. *Les conditions de pénétration et de diffusion des cultes égyptiens en Italie*. París. 1972.

Budischovsky, M. C. *La diffusion des cultes isiaques autour de la Mer Adriatique*. París 1977.

Bianchi y Vermaseren, M. J. *La soteriologia dei culti orientali nell'impero romano*. Roma, 1982.

(23) Vermaseren, M. J. *Die orientalischen Religionen im Römerreich*. Roma, 1981.

(24) Debord, P. *Aspects sociaux et économiques de la vie religieuse dans L'Anatolie greco-romaine*. Leyden. 1982.

## SUMMARY

At the beginning of the 19th Century, Antonini is best known as an engraver and architect. Here, one analyzes an engraving of his from the collection of antique vases in the Pio-Clementino Museum in Rome. By studying these symbolically rich roman cinerary urns and developing their iconographic elements, a sense of immortality is encountered.